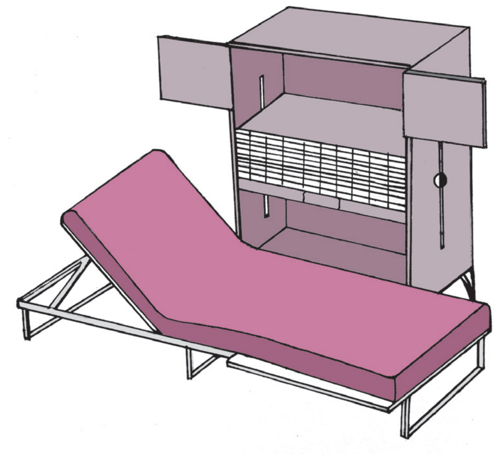
RADAR libros
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO VI Nº 327
8 • 2 • 2004

Queremos tanto a Julio

LA MAQUINA CELIBE
DISEÑO PARA EL “RAYUEL-O-MATIC”, MÁQUINA AUTOMÁTICA PARA LEER *RAYUELA* IDEADA POR JUAN ESTEBAN FASSIO E INCLUIDO POR CORTÁZAR EN EL TEXTO “DE OTRA MÁQUINA CÉLIBE”, PUBLICADO EN *LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS* (1967). ADEMÁS DE LA CAMA, EL APARATO ESTÁ COMPUESTO POR GAVETAS PARA CADA UNO DE LOS CAPÍTULOS Y UNA BOTONERA QUE DETERMINA LAS OPCIONES DE LECTURA.



El próximo 12 de febrero se cumplen 20 años de la muerte de Julio Cortázar, uno de los más grandes (y también uno de los más polémicos) escritores argentinos de todos los tiempos. *Radarlibros* se suma a los homenajes que recorrerán el continente con una edición especial que reevalúa una obra en la que las posibilidades (y los malos entendidos) de la lectura, esa máquina célibe, aparecen en primer plano.



El perseguidor

POR DIEGO BENTIVEGNA

En 1951 se producen dos acontecimientos centrales en la vida del hasta entonces relativamente ignoto Julio Cortázar. Por un lado, la editorial Sudamericana de Buenos Aires publica su primer libro de relatos, *Bestiario*; por el otro, obtiene una beca para realizar estudios en París, donde terminará instalándose hasta su muerte, en 1984.

Bestiario, que incluye algunos de los relatos fantásticos más memorables de la literatura rioplatense ("Casa tomada", "Lejana") inscribe a su autor en una línea prestigiosa de las letras argentinas, aunque menos hegemónica entonces que la de la novelística culta y "sensible" de Mallea: la línea regulada por la tríada Borges-Bioy-Silvina. A su vez, el viaje de Cortázar a París (el "viaje sin retorno", en la tipología de Viñas) –un viaje que ha sido leído no sólo como una vía de escape en relación con la atmósfera agobiante y plebeya del peronismo sino también como un índice de las dificultades de integración en el medio intelectual local– instala a Cortázar en un lugar geográfico y teórico que constituye la matriz que articula vida y obra cortazariana: el pasaje o la zona de contacto entre lenguas (Cortázar trabaja como traductor para la Unesco), entre géneros altos y bajos, entre discursos (el literario y el político), entre tradiciones literarias (la argentina, la francesa, la inglesa).

El desplazamiento hacia París no es, con todo, el primero de los desplazamientos vitales del autor, nacido el 26 de agosto de 1914 en Bruselas –ocupada cuatro días antes por las tropas del Káiser– de padres argentinos y criado en el suburbio porteño de Banfield. Desde fines de los años '30, Cortázar, apenas recibido de profesor normal en Letras en el Mariano Acosta, comienza a ejercer la docencia en ciudades bonaerenses bastante alejadas del ornato porteño: Chivilcoy y Bolívar, casi en el límite con La Pampa. Más tarde, a partir de 1944, el joven profesor se instala en Mendoza, en cuya universidad dicta cursos de literatura francesa. Alejado de Buenos Aires (donde en 1938 ha publicado un libro de sonetos "mallarmeanos" bajo el seudónimo Julio Denis), Cortázar lee y traduce a los escritores, sobre todo poetas, con los que construye su primera *maniera*, que evidencia fuertes afinidades electivas con la llamada generación del '40.

Durante su permanencia en el interior publica sus primeros ensayos, entre los que se destacan los dedicados a Rimbaud (1941), y a Keats (1946). Así, el distanciamiento, la poesía romántica y simbolista y las lenguas extranjeras fundamentan la escritura cortazariana.

En París Cortázar traduce a Poe, se casa con Aurora Bernárdez y escribe relatos que exploran zonas muy poco abordadas por la literatura nacional pero muy cercanas al existencialismo, como el box y el jazz. Entre muchas otras cosas, *Rayuela*, publicada en 1963, es un ajuste de cuentas con el Cortázar fantástico de los '40. "Propio ámbito desconocido, lenguaje ancestral, galería aporética, librería délfica, centro del laberinto...", como la llamó Lezama Lima (ver aparte), la novela de Cortázar, altanera y pretenciosa, es una máquina que fagocita escrituras y discursos y en la que se reconfiguran las obsesiones del campo intelectual de los '60: las tensiones entre la alta y la baja cultura, entre lo estético y lo político, entre la literatura y el mercado, entre la tradición y la vanguardia. Superados el clima de ruptura y las solidaridades teóricas que Cortázar intentó imponer como escenario privilegiado de lectura para *Rayuela*, el mamotreto, que se recorre con la piedad que merecen los proyectos bellos y fenecidos, sigue planteando, como las preguntas obsesivas que lo escanden ("¿Encontraría a La Maga?", "¿Seguiría tocando el piano Berthe Trépat?"), las aporías constitutivas (estéticas y políticas) del campo literario argentino. Celebrada por publicaciones tan contrapuestas como la porteña y refinada *Sur* (que publicó una reseña de la novela a cargo de Ana María Barrenechea) y la gramsciana y cordobesa *Pasado y Presente* (en cuyas páginas comentó la novela Héctor Schmucler), *Rayuela* no tardó en convertirse en un verdadero clásico de la literatura argentina y del rimbombante *boom* latinoamericano. Como sucede con todo clásico, las consecuencias de *Rayuela* para el sistema literario argentino fueron arrolladoras, no sólo por las preguntas que disparaba, sino por el modo en que desde ella se reconfiguraba el pasado del género novelístico argentino (con el privilegio de Arlt y de Marechal, de quien Cortázar fue uno de los primeros lúcidos lectores, por sobre Mallea) y, al mismo tiempo, se abría un modo experimental –en muchos aspectos virulentamente anticortazariano– de practicar la prosa que encontraría su realización en autores como Walsh, Puig y Lamborghini. En los años siguientes a *Rayuela*, muchas veces juzgados de manera sumaria por la crítica, Cortázar explorará nuevas formas de experimentación narrativa, con algunos resultados felices como *62. Modelo para armar* (1968) o *Ultimo round* (1969).

En sus últimos años, Cortázar se dedica con mayor ahínco a la política. Son los años de los viajes a Cuba y al Santiago de Allende con su segunda esposa, Ugné Karvelis; los años de *Libro de Manuel* (1973), de las campañas contra la dictadura argentina, del triunfo de la revolución sandinista. Víctima de la leucemia, Cortázar muere en París en 1984, dos años después que su tercera y joven esposa, Carol Dunlop. Entonces, ya caída la dictadura, se dan las condiciones para su canonización definitiva no sólo a través del mercado, sino también a través del aparato escolar. Lo mejor de Cortázar, los cuentos de *Bestiario* y de *Final de juego*, son hoy lectura ineludible de los adolescentes argentinos. Encarnada en antologías y en manuales escolares, es en la escuela donde la escritura de Cortázar, donde la experiencia literaria puesta en juego por su poética, mora de manera más efectiva.

Objeto privilegiado por los académicos y los estilistas, las obras de Cortázar provocaron un fervor crítico como muy pocas otras en América latina. El motivo es casi evidente: muchos de sus relatos contienen y exigen su propia crítica. Algunos están armados como quien dirige, desde su escritorio, el modo en que deben ser leídos, y otros son meras trampas para lectores. Del mismo modo, Cortázar reflexionó en muchos de sus relatos y novelas sobre la tarea del crítico y del intelectual. Desde "El perseguidor" hasta el *Libro de Manuel* y sus libros de reportajes, su preocupación por la lectura de sus libros fue constante durante toda su producción. En los siguientes textos, tres grandes intelectuales latinoamericanos reflexionan sobre su obra y la incluyen de algún modo en su propia producción.
Es imposible no leer en los textos de Alejandra Pizarnik cómo se incluye su propia voz en la obra de Cortázar, como tampoco es posible dejar de percibir cómo hace Lezama Lima para sumergir una novela como *Rayuela* en su prosa y en el *Paradiso* de sus novelas favoritas. Muy joven, Carlos Monsiváis, en el año 1968, ve en la primera obra de Cortázar la configuración de toda su obra ulterior.
Y además, una carta en la que el escritor fija posiciones y repasa su biografía en tanto intelectual latinoamericano.

Literatura y política

POR JULIO CORTÁZAR

Palabras como `intelectual' y `latinoamericano' me hacen levantar instintivamente la guardia, y si además aparecen juntas me suenan enseguida a disertación del tipo de las que terminan casi siempre encuadernadas (iba a decir enterradas) en pasta española. Súmale a eso que llevo dieciséis años fuera de Latinoamérica, y que me considero sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal. Tengo que hacer un gran esfuerzo para comprender que a pesar de esas peculiaridades soy un intelectual latinoamericano; y me apresuro a decirte que hasta hace pocos años esa clasificación despertaba en mí el reflejo muscular consistente en elevar los hombros hasta tocarme las orejas.

El que mis libros estén presentes desde hace años en Latinoamérica no invalida el hecho deliberado e irreversible de que me marché de la Argentina en 1951 y que sigo residiendo en un país europeo que elegí sin otro motivo que mi soberana voluntad de vivir y escribir en la forma que me parecía más plena y satisfactoria. Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba; pero la importancia que tiene para mí ese contacto no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual. Si lo que sigue ha de tener algún valor, debe nacer de una total franqueza, y empiezo por señalarlo a los nacionalistas de escarapela y banderita que directa o indirectamente me han reprochado muchas veces mi `alejamiento' de mi patria o, en todo caso, mi negativa a reintegrarme físicamente a ella.

Si tuviera que enumerar las causas por las que me alegro de haber salido de mi país (y quede bien claro que hablo por mí solamente) creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la Revolución Cubana.

El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor 'de zona', pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas.

Cuando digo que aquí me fue dado descubrir mi condición de latinoamericano, indico tan sólo una de las consecuencias de una evolución más compleja y abierta. Ésta no es una autobiografía, y por eso resumiré esa evolución en el mero apunte de sus etapas. De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.

Una vez que para mi considerable estupefacción un jurado insensato me otorgó un premio en Buenos Aires, supe que alguna célebre novelista de esos pagos había dicho con patriótica indignación que los premios argentinos deberían darse solamente a los residentes en el país. Esta anécdota sintetiza en su considerable estupidez una actitud que alcanza a expresarse de muchas maneras, pero que tiende siempre al mismo fin; incluso en Cuba, donde poco podría importar si habito en Francia o en Islandia, no han faltado los que se inquietan amistosamente por ese supuesto exilio. Como la falsa modestia no es mi fuerte, me asombra que a veces no se advierta hasta qué punto el eco que han podido despertar mis libros en Latinoamérica se deriva de que proponen una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación de lo originalmente mío alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en último extremo lo elige y lo perfecciona.

Fragmentos tomados de "Situación del intelectual latinoamericano", carta de Cortázar a Fernández Retamar (Saignon, Vaucluse. 10 de mayo de 1967), publicada originalmente en *Casa de las Américas*, Nº 45 (1967)y luego en *Ultimo Round*.

Imágenes de Julio



Los reyes

POR CARLOS MONSIVÁIS

Los reyes, el poema dramático o la serie de diálogos o la recreación del tema del Minotauro, posee como atractivo fundamental la anticipación de una lucha que es una división del mundo, la lucha que se libra entre cronopios (en este caso, sorpresivamente, el Minotauro) y famas (en esta caso, y supermánicamente, Teseo). "Son diálogos –recuerda Cortázar a Luis Haas en *Los nuestros*– entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe *standard*, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que esta allí con su espada en la mano para matar a los monstruos que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena, Minos y Ariadna hablan del Minotauro, y se descubre que Ariadna está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el famoso hilo para que pueda entrar al laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica." Y agrega: "En realidad, *Los reyes* es una obra con la que sigo profundamente encariñado, pero no tiene nada o muy poco que ver con lo que escribí después. Tiene un estilo de esteta, muy refinado, pero el lenguaje en el fondo es muy tradicional. Una especie de mezcla de Valery y Saint John Perse". Y sin embargo ya se prefigura una de las obsesiones cortazarianas: la consagración de una suerte de antihéroe que posee, para merecer el desprecio y el odio sociales, su libertad y su autenticidad. El Minotauro se llamará, después, Johnny Carter en "El perseguidor", irresponsable, drogado, enfermizo; o será Horacio Oliveira en *Rayuela*, abandonado a las solicitaciones de una vagabunda para escándalo de la policía.

en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, núm 9 (México: mayo 1968).

Rayuela

POR JOSÉ LEZAMA LIMA

Rayuela se mueve en un eléctrico y eleático concentrismo. Ya vimos a la salida del laberinto enlaces y desenlaces, canciones de boga y sumergimientos de Osiris. Oliveira se detiene en una calleja y siente "cómo cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi le evitaba el trabajo". Sus secuencias tienen que concluir en las arenas, no puede terminar, terminar sería encallar, un rasponazo, dañar tal vez el fondo. Su concentrismo está en el oído que dilata, en el ojo que extiende, en los brazos prolongados, en la infinitud. Sabe que algo o alguien está detrás del bastión, que interrumpe la continuidad de los sentidos. Algo se restituye, se reconstruye, se reconoce en su existir con total independencia de nuestro ámbito. Cada hombre irrumpe o interrumpe un continuo, pero hay un fondo de identidad que es un azar que se vuelve casual, una absurdidad que el hombre tiene que asimilar para no ser el irreconocible sobreviviente de una especie extinta. No le interesa a Cortázar prolongarse en distintos planos, son la candela que esclarece momentáneamente el sótano. Sabe que no podemos ir más allá de la conciencia vertebral que es también un relámpago.

X`h Cortázar nos ha indicado las destrezas para penetrar en su laberintos numerales, pues *Rayuela* ofrece en sí misma sus agrupamientos o archipiélagos electromagnéticos. Sucesivos remolinos con ritmos traslaticios logran sus vértices en la rotación. Un café o un accidente callejero forman cadeneta con el jazz entrelazando las conversaciones del Club de la Serpiente. Meditando Oliveira sobre sus desemejanzas con la Maga, se despierta el interrogante metafísico de la otredad, surgido de una trágica situación final, como las impulsiones gatunas del jazz, que no es tigre, tampoco perro. Una cita de Crevel aclara las relaciones entre Oliveira y la Maga. Oliveira está convencido de que no podrá escapar de un orden falso, como la Maga parece inclinarse más al caos que a Tao, mientras la Maga lo sigue viendo a él ahogado en ríos metafísicos. La razón se le ha convertido en una interrogante en la infinitud y su caos se agua en un destino que se va aclarando. Porta su inscripción fatal, que Cortázar subraya con una lucidez aterradora: condenado a Ser absuelto. En la sucesión de sus días no aparecen misteriosos textos interpolados, su condena, signo de los tiempos que corren, en su libertad. Su arbitrio no tiene *fatum*.

en *Casa de las Américas*, 49 (La Habana: 1968).

El otro cielo

POR ALEJANDRA PIZARNIK

¿Cómo llegó Laurent a el otro cielo? Conviene acordarse de unos viejos rumores que disonaban en el Pasaje Güemes: se evocaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página. Así, una suerte de materia binaria compuesta por Eros y la muerte informan el barro primero que modelaron a Laurent.

Este golem jamás visto posee un rasgo exclusivo e invariable: ultimar prostitutas –rasgo que se halla en conexión cordial con el epígrafe de Lautréamont y, sobre todo, con su contexto. De donde se deduce que Laurent es el dueño de sus ojos azules, por haberlos sustraído de alguna asesinada con sus manos de sombra sombría. Pero acá se recuerda que Lautréamont querellaba con una sombra que resulta ser su sombra, de modo que Laurent es él, Lautréamont. Luego una coincidencia: la primera sílaba del nombre inventado, *Lau*rent, es la misma que la primera sílaba del seudónimo de *Lau*tréamont. Y, a propósito: la figura central del barrio de las galerías es un adolescente sudamericano fácilmente identificable con Isidore Ducase, conde de Lautréamont. Lautréamont frecuenta el café predilecto de los amantes felices del cuento. En "El otro cielo", Julio Cortázar ha configurado deliberada y fatalmente una querella simétrica a la que sostiene Maldoror con su propia sombra. Pero "El otro cielo" es, ante todo, un lugar de encuentro con "la belleza convulsiva" y con una perfección no poco terrible. Resulta aterrador saber que nunca descubriremos quién es el otro que acosa al pronombre personal y secreto que cuenta un cuento donde lo más real es el drama filosófico.

en *El deseo de la palabra*. Barcelona, Ocnos/Barral, 1975.

RELECTURAS

La vuelta a Cortázar

¿Qué significó la lectura de Julio Cortázar para cada uno de nosotros? Un puñado de escritores confiesa aquí su relación personal de entonces y de ahora con la literatura y la figura de Cortázar.

De terror

POR MARIANA ENRIQUEZ

Cortázar fue para mí una lectura de pasaje, cuando abandoné la colección juvenil ilustrada "Mis Libros" de Hyspamérica y me aventuré hacia la biblioteca adulta. *Bestiario*, *Las armas secretas* y *Final del Juego* estaban en la biblioteca de casa en ediciones de los años '60, pero en aquel entonces yo sentía un rechazo extraño por las hojas amarillentas y me incliné por una recopilación de Bruguera, *El perseguidor y otros relatos*, que lucía casi flamante. El comienzo fue bastante decepcionante: no me gustaron –ni me gustan ahora– sus cuentos ingeniosos, y pasé con indiferencia "Continuidad de los parques" y "No se culpe a nadie". El tercer cuento, sin embargo, me dejó boquiabierta y aterrada. Leí "Casa Tomada" sin mediación alguna: con el tiempo, supe que la invasión podía interpretarse como el peronismo y tantas otras lecturas, pero entonces fue sólo un cuento de terror, mi género favorito, el menos visitado por la literatura argentina.

Julio Cortázar me sigue gustando sobre todo como escritor de género, con esa pasión que desata la lectura absolutamente placentera. No es extraño que, por lo general, se considere los cuentos de terror de Cortázar como fantásticos, categoría menos "menor", un poco más respetable. El terror nunca fue zona central de la literatura canónica, a diferencia de lo fantástico. Pero los límites entre "fantástico" y "terror" son francamente difusos y quizá se le aplique el primer género a gran parte de los cuentos de Cortázar sólo para conservar su respetabilidad.

Por supuesto, allí están *Rayuela*, su obra maestra "El perseguidor", los cuentos realistas-costumbristas, los cronopios y las famas y su última etapa militante para derrumbar la teoría de que el terror fue el tema central de su obra, pero todo lo anterior no basta para minimizar la importancia del género en su literatura.

Y Cortázar no es tímido en absoluto a la hora de aplicar los trucos en sus cuentos. Los finales, por ejemplo. "Circe" (de *Bestiario*) y "La Puerta Condenada" (de *Final del Juego*) utilizan casi el mismo remate efectista: "hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia", termina Circe; "No se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse", cierra "La puerta condenada". Éste sencillo cuento, con carnadura de leyenda urbana, es uno de mis favoritos justamente por el desenfado de su ejecución: un niño fantasma que llora detrás de las paredes de un hotel, escenario terrorífico por excelencia –pensar en *Hotel Comercio* de Bernardo Kordon o *El resplandor* de Stephen King; un espectro que llora, símbolo atávico del horror–.

"La puerta condenada" y "Circe" toman también la histeria femenina, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, en la tradición gótica de las mujeres locas y encerradas. No son cuentos ambiciosos ni pretenden deslumbrar con desbordes imaginativos, pero son tan originales porque ni un hotel uruguayo ni un barrio suburbano de Buenos Aires fueron utilizados jamás como geografía del horror con tanta eficacia.

Otros grandes cuentos de Cortázar se inscriben dentro del terror. "Las armas secretas", a pesar de sus lecturas políticas, habla de una posesión y del infierno de la repetición; "El otro cielo", con su barrio parisino de prostitutas asoladas por un asesino serial cita claramente los asesinatos de Whitechapel a manos de Jack El Destripador. "Verano" toma los elementos clásicos de la pareja encerrada, el animal que acecha en la oscuridad y la niñez maligna, como "Bestiario". "El ídolo de las cícladas", con sus arqueólogos posesos por el poder de una estatuilla –y por el poder del deseo– está en la línea de Poe y Lovecraft, sólo que sin la morosidad ni la escritura ripiosa de los norteamericanos. "Las Ménades", con una velada teatral que acaba en aquelarre desenfrenado precedido por El Maestro –que acaba consumido por la furia que desata– tiene otro de esos remates repetitivos que subrayan la marca de género: "Pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían". "Las babas del diablo" fue adaptado por Michelangelo Antonioni en su extraña película *Blow Up*, y su ignorada novela *Escuela de noche* podría ser adaptada hoy por Wes Craven, porque se trata, sin mayores rodeos, del "terror adolescente" que reina en el cine de género norteamericano.

Julio Cortázar fue el primero –y el único– escritor argentino que me asustó. En la adolescencia, me debatía entre la ansiedad por terminar el cuento y las ganas de arrojar el libro hacia la otra punta de la habitación –como hice alguna vez con *Cementerio de animales* de Stephen King–, convencida de que si continuaba leyendo esa bruja de barrio resultaría ser mi vecina, la vuelta de la esquina me depositaría en los callejones del East End, y escucharía llorar al bebé espectro en pena ni bien apagara la luz. Ya adulta, intenté copiarlo sin éxito –¡qué difícil es el cuento de terror!– y seguí encontrando indicios siniestros en el barco maldito de *Los premios*, la muñeca rota de *62 Modelo para armar* y hasta la muerte de Rocamadour en *Rayuela*. Además, los cuentos de terror de Cortázar pueden ser leídos una y otra vez, pasada ya la primera sorpresa, porque el secreto de su eficacia no es el golpe de efecto, sino su escritura hermosa, poco explícita, que planta anuncios en un clima sobrecogedor.

Moderno

POR DANIEL MOLINA

El 28 de noviembre de 1967 era un martes anodino. Yo estaba a punto de terminar el primer año del secundario en el Colegio Nacional Nicolás Avellaneda. A media mañana, durante el recreo más largo, uno de mis compañeros se me acercó con un paquetito en la mano. Se descubría fácilmente que era un libro. Varios más se le sumaron y entre todos me cantaron el *Happy Birthday*: inauguraba mis 14 en un día que no tuvo casi nada de memorable salvo por el contenido del paquetito. Estaba allí el primer libro de Cortázar que leí, *Todos los fuegos el fuego*, que había sido publicado por Sudamericana un año antes. Todavía recuerdo su tapa roja, el papel grueso y blanco de las páginas, la tipografía moderna que caracterizaba esa colección (tan distinta de la de los libros de Losada, Fabril o Peuser, que parecían de décadas anteriores).

Esa misma noche terminé el libro. Era, para mí, toda una hazaña, porque todavía me costaba leer. Había sido un alumno excelente (y lo seguiría siendo), pero aprender a leer me costó muchísimo. Esos cuentos de Cortázar me destrabaron para siempre. Me ingresaron de golpe –y con una aceleración que sólo el tiempo iba a ir disminuyendo– en el territorio de la literatura, de la ficción como mapa del mundo, como sentido y garantía de lo real.

Era 1967. El Che ya había muerto en Bolivia y su gesta todavía no había convocado la ordalía de sangre que hoy reivindican las remeras de los jóvenes que no vivieron esa época. Desde hacía un año y medio, Juan Carlos Onganía gobernaba tranquilamente un país que aún no añoraba el gobierno de Arturo Illia. No había Internet y la TV transmitía en blanco y negro, se necesitaba una antena para verla y la imagen era de muy baja calidad. Sólo existían cuatro canales. Estábamos condenados al cine (íbamos casi todos los días) y a los libros y revistas. Ya habíamos leído *Cien años de soledad* (la moda fue instantánea y éramos jóvenes muy enterados) y a Borges (maravillas de la escuela pública de entonces). Pero el colombiano era demasiado folklórico, aunque simpático, y Borges estaba demasiado distante. Exigía un Virgilio que nos guiara a él. Y Cortázar fue mi Virgilio.

Ese verano leí todo lo que encontré de él: otros tres libros de cuentos y la novela *Los premios* –a *Rayuela*, si bien ya publicada, la leería un par de años más tarde. Todavía había poco Cortázar y todo era bueno, por eso tuve mi primera experiencia adulta con la literatura: lo releí. Además de mi Virgilio, Cortázar fue mi biblioteca.

Hasta entonces yo había sido un dichoso lector omnívoro y nada selectivo. Un lector cabal, que leía los libros que se comentaban en *Primera Plana* y *Confirmado*, y los autores de los que se hablaba. En mi promiscua mesita de luz estaban uno sobre otro *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, *Mañana digo basta* de Silvina Bullrich, *La peste* de Albert Camus, *La náusea* de Jean-Paul Sastre, *Lolita* de Vladimir Nabokov y *El incendio y las vísperas* de Beatriz Guido.

A partir de leer a Cortázar me hice moderno. Discriminé. Comencé a creer que la lectura era una causa (este pensamiento me preparó para la peor de las causas, la militancia política, que estaba esperándome, agazapada, a la vuelta de la esquina). Los autores que Cortázar citaba, los libros que nombraba, inmediatamente ingresaban a mis lecturas. Así leí en el glorioso 1968 a Lezama Lima, Joseph Conrad, Franz Kafka y otros autores magníficos, pero también muchos olvidables y, por suerte, olvidados.

De a poco, con el correr de los años, con la acumulación de lecturas que el mismo Cortázar habilitaba, fui comenzando a desencantarme. Ese espíritu lúdico, esas referencias contemporáneas, esa habilidad de orfebre para narrar, todo lo que me había seducido en su escritura, se fue resquebrajando. Al mismo ritmo que él iba atentando contra sí mismo, escribiendo en la vorágine de la fama, sin poder detenerse, libros cada vez menores, desnudando a la vez lo pequeño que son algunos de sus grandes libros (*Rayuela*, especialmente), yo daba un salto zen y ahora sí leía a Borges, con una intensidad que me transformó la vida. Y descubría de paso cuán borgeano era el mejor Cortázar, el que me gustaba, y cuán poco interesante el militante en el que los setenta lo habían transformado.

Casi al fin de su vida intercambiamos unas pocas cartas. Allí comprobé lo que muchos decían: era por sobre todas las cosas un buen tipo. Hacía varios años que yo estaba preso cuando él entró en contacto conmigo a través de mi familia. De todas esas cartas sobresale en mi memoria la última, apenas tres párrafos, que escribió un par de días antes de morir. Recuerdo mi sorpresa cuando el demorado correo de entonces me la entregó. Hacía ya más de un mes y medio que los diarios habían anunciado su muerte.

Quizás porque los muertos no suelen cometer errores, ahora se lo ensalza de manera casi unánime. Y se lo elogia sobre todo por lo menos interesante de su obra: su compromiso político. Es un típico homenaje al pasado. Es ese amor por los despojos del sentido del tiempo que se llama memoria. A eso no me sumo. El Cortázar que me interesa, el que quiero, el que propongo, está en sus primeros cuentos. Es sólo literatura, pero me gusta.

Antipatía

POR MARIA MORENO

Si la consigna es "Cortázar y yo", lo más indicado sería escribir simplemente "yo no".

Pero la columna de sesenta líneas exige detalles. A una edad en que se lee para autoproducir una personalidad, y a todos los géneros como si fueran guiones optativos para la propia vida, los textos de Cortázar no me gustaban, sin argumentos. Recuerdo las risotadas que me causaron frases como "o vendrás lentamente hacia mí con las uñas manchadas de desprecio", la información de que las muñecas duermen bien entre camisas y guantes, y la *r* transformada en *g* del Cortázar oral, que yo asociaba al afrancesamiento y no a una imposibilidad de dicción. Que escribiera: "Ahora mi paredro está en Londres con los muy" no me parecía un desafío a la lengua ni una monada vanguardista sino mero idiotismo, juicio que hacía desde un existencialismo *fashion* que consistía en usar la boina ladeada y *morleys* negros sobre cuyos hombros me hubieran gustado unos toques de caspa si este elemento hubiera podido alquilarse en las casas de vestuarios teatrales. Sin embargo, adopté la palabra "paredro" para definir amistades relevables, más basadas en la complicidad que en la reciprocidad. La Maga me provocaba desprecio en nombre de la Ivich de Sartre que se pedía un pepermín sólo para mirar el color verde adentro de la copita, reprobaba exámenes a propósito porque le daba asco que el profesor mencionara a los celenterados, llamaba a un intelectual "escritor de domingo" y se abría la mano con un cuchillo para poder sentir el propio cuerpo.

Sin embargo tuve largos períodos adolescentes de viajes a Montevideo donde vagabundeaba en busca de no sé qué huella de La Maga, venida del tango como La Uruguayita Lucía. Sitiada por la mitología cortazariana, me sorprendía que algunos amigos militantes que hablaban en siglas como la COP (clase obrera peronista) o la LA (lucha armada) matizaran el elogio de los fierros con el uso del glíglico, esa lengua infantil que cultivaba Oliveira con La Maga. Sin embargo rescato todavía la potencia de la palabra "petiforro". Por mis mocedades en los bares se seducía diciendo si se prefería *La autopista del sur* o *Las babas del diablo* y hasta en las disquerías de la calle Corrientes sonaba la voz de Cortázar redundante con esa erre enrulada con que repetía soporíferamente: "Bebé Rocamadour, bebé, bebé". Entonces yo callaba o impostaba un respingo de escándalo calcado del que sentía Violette Ledouc cuando Cocteau ponía panza arriba a su perra y, entre balbuceos mimosos, le acariciaba el sexo. Habría que aclarar que en esas mitologías el niñismo era crucial y quizás la divisa antiborgeana de Cortázar, una exploración de los signos emitidos por los llamados perversos polimorfos, aunque la muñeca compartida por él y Alejandra fuera la autómata de la condesa Bathory. Porque habría que reconocer que hay un niñismo a lo Arturo Carrera, otro a lo Belleza y Felicidad, pero que el primero fue el de Cortázar. Y tan popular que ayudó a muchas parejas de lectores, que no tenían nada en común y nada que decirse, al firmar que lo importante era la inventiva en cómo se decía aquello que nada tenía que decir. Yo a ese niñismo lo criticaba con mi pesado tomo de *La edad de la razón* y siempre, al leer el *ritornello* de las calles de París esparcido por *Rayuela*, tenía en la punta de la lengua la palabra comodín: colonizado. Y cómo me molestaba que Cortázar mencionara con insistencia en *Rayuela* y en *62, modelo para armar* la calle 24 de Noviembre donde quedaba su colegio, cuando yo vivía en la misma calle y veía el colegio pedante enfrentado a las pensiones llenas de "cabecitas negras" y, obvio, pensaba que *Casa tomada* era una alegoría gorila.

Con el tiempo pude entrever entre los pliegues algo anticuados de *Rayuela* su aventura radiante, el espesor de un estilo. Pero eso no tiene casi nada de "Cortázar y yo". Hugo Vezzeti, al advertir que en las grandes novelas argentinas de la generación del ochenta siempre hay un niño que muere –de crupp en *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, durante un incendio en *La gran aldea* de Lucio V. López y así siguiendo–, interpretó que eso era menos un dato realista que el aborto de un sueño: el nacimiento de un ser nacional producto de la fecundación por un ego europeo de la pampa virgen. ¿Habrá en la muerte de Rocamadour el fantasma de un fracaso semejante?, ¿el de un belga criado en Buenos Aires y anclao por la lengua en París, pero nunca francés? Qué sé yo.

Fechado

POR ALAN PAULS

Nunca entendí muy bien cuál era la enfermedad de Cortázar. ¿No podía envejecer? ¿Había envejecido demasiado rápido? ¿Ya de joven era viejo? A veces se me daba por poner en orden cronológico las fotos que tenía de él para desentrañar el misterio, y la sensación era siempre la misma: cuando se parecía a Malraux, cuando se *fidelcastrizaba* (dejándose crecer la barba y usando esas chaquetas horribles), cuando se esforzaba por impostar el aplomo de un viejo sabio o la magnánima agresividad de un sacerdote tercermundista, Cortázar era siempre el mismo. Si se le sacaban uno por uno los accesorios con que lo habían ido maquillando a lo largo del tiempo sus fotógrafos (anteojos, ropa, barbas postizas, cigarrillos, impermeables), se llegaba siempre a una especie de cara básica, primordial, un Cortázar grado 0 que, liberado de sus sucesivos afeites históricos, no cambiaba jamás. Esa cara se podía *fechar*, digamos, en alguna zona entre fines de los años '40 y mediados de los '50. Muy bien. Pero ¿qué edad tenía? ¿Era la cara de un joven prematuramente avejentado? ¿Era la cara de un viejo con hormonas juveniles infatigables? No lo voy a saber nunca. Todos los escritores que son importantes para otros escritores se llevan a la tumba el secreto de esa importancia. Ése –la relación entre el cuerpo y el tiempo– es el secreto que Cortázar se llevó *para mí*. Y no hay minucia biográfica ni parte médico que puedan consolarme.

Tal vez el problema sea mío. Obviamente el problema es mío. Y el problema es que no tengo *lectura adulta* de Cortázar. Por un lado, intacto, está el efecto extraordinariamente permisivo que me produjo su literatura, en especial sus cuentos, los de *Bestiario*, los de *Las armas secretas*, cuando yo empezaba a escribir; por otro, la incomodidad, la decepción, incluso el fastidio que me produjo releerlo de grande, cuando ya escribía y, supongo que suponía, no lo necesitaba. Entre una y otra cosa –esto es lo extraño–, nada: ninguna transición, nada que se pareciera a un cambio, una erosión o una despedida paulatina. Entre la euforia de la autorización –"*Cualquiera* puede escribir"– y el malestar del desencanto –"¿*Este tipo* me dijo que cualquiera puede escribir?"–, una gran laguna de años: un *hiato*.

Descubro ahora que en esa palabra, hiato, sigue estando para mí *todo* Cortázar. La aprendí de él, leyendo "Las babas del diablo", donde la usa para designar el lapso oscuro, inevitable, que separa siempre dos cristalizaciones fotográficas, no importa lo cerca en el tiempo que estén una de la otra. Es fácil imaginar el impacto que ese uso podía producir en mí, artista cachorro. Yo estaba en la escuela secundaria: "hiato" era el *partenaire* macho de "sinalefa", con la que formaban la diabólica pareja de baile que me atormentaba en las clases de versificación. Y Cortázar –que al fin y al cabo era maestro– deportaba la palabra de ese *ghetto* técnico y la dejaba caer en otra dimensión, en un reino sin reglas conocidas, plural, donde en vez de exigir, como hacía cuando era la *vedette* de los ejercicios de métrica, sólo *abría*.

Esa operación significó todo, todo de un golpe, de manera fulminante: cargando de radioactividad una palabra hasta entonces completamente inofensiva, un escritor me enseñaba que lo que había entre las cosas podía ser mucho más interesante que las cosas mismas. A los doce, trece años, eso es todo. Pero así como apareció, con la misma instantaneidad con que me deslumbró y se apoderó de mí, el influjo de "hiato" palideció, perdió vigor, se estancó, y terminó convirtiéndose en la parodia exangüe de lo que alguna vez había sido: la versión denodada de una modernidad fatalmente *pasada de moda*. (Tal vez la modernidad de Cortázar siempre haya sido una modernidad un poco paranoica, *preocupada*, demasiado atenta a calcular todos los riesgos y recaídas que encierran los saltos al vacío. Pienso en su famoso trabajo con las voces sociales en *Los premios*, por ejemplo, tan custodiado por el higienismo del entrecomillado, y cuando lo comparo con el de Puig en *La traición de Rita Hayworth* no lo puedo creer: Cortázar parece un escritor de pequeño-burguesía provinciana y Puig un demente llegado del futuro). Es a menudo el problema de los escritores que "flechan": inoculan un veneno sublime pero conservador, que prefiere aferrarse a su identidad antes que cambiar, antes que transformarse con el tiempo en la sangre nueva que acaba de infectar. Y de un día para el otro, cuando menos lo pensamos, el veneno está vencido. Dudo que haya en la literatura argentina un libro tan vencido –es decir: tan *históricamente* moderno– como *Rayuela*. De ahí, creo, el malestar extraño, sin duda singular, que me produce releer a Cortázar. Sus libros, aun los mejores, parecen ahora exigirme lo imposible: que vuelva a ser joven. Como si sólo así, rejuveneciéndome, pudieran ejercer sobre mí algo parecido al efecto de audacia y de aventura que ejercieron alguna vez.

NOTICIAS DEL MUNDO

TODOS LOS FUEGOS Con motivo del aniversario de la muerte de Cortázar, en un año en el que también se celebrará su nacimiento, la Universidad de las Madres (Hipólito Yrigoyen 1558, Buenos Aires) ha organizado una serie de actividades según el siguiente programa:
Jueves 12 de febrero, a las 19: Exhibición del documental *Cortázar* de Tristán Bauer, con debate posterior. **Viernes 13 de febrero, a las 19**: Multiplicación dramática coordinada por Ana del Cueto a partir del cuento *Graffiti* de Julio Cortázar. **Sábado 14 de febrero, a las 16**: "Rayuela. El juego en la creación política y cultural. Una mirada desde la Educación Popular". En el mismo marco, Claudia Korol e Inés Vázquez coordinan el seminario "Crítica y Política en Cortázar", que se desarrollará en tres jornadas, todas a las 19. **Lunes 16 de febrero**: "Cortázar y las revoluciones latinoamericanas: Cuba y Nicaragua". **Martes 17 de febrero**: "Cortázar, la dictadura genocida, el exilio, las Madres". **Miércoles 18 de febrero**: "Cortázar, el Che y el intelectual latinoamericano". El **jueves 19 de febrero a las 20** habrá un espectáculo poético-musical: "Encuentro Cronopio: La voz de Cortázar a través de sus poesías, cuentos y cartas".
La entrada es libre y gratuita. Para ampliar información: universidad@madres.org

CIUDAD CULTURAL IMPA, la Fábrica Ciudad Cultural, abrió la inscripción para el taller de escritura que se dictará durante todos los viernes de febrero y marzo de 20 a 22. Coordinado por Andrea Babini, el taller forma parte de la programación de los talleres de verano del ciclo 2004. Por medio del uso de métodos de escritura automática y asociación de ideas, elementos de la fotografía, la pintura, y la música, objetos de lo cotidiano y lectura y análisis de textos literarios (de Julio Cortázar, Oliverio Girondo, Diamela Eltit, Ambrose Bierce, entre otros), el objetivo es adquirir un manejo de herramientas para la escritura de cuentos. Informes e inscripción: Querandíes 4290 (alt. Rivadavia 4200), 49 83 57 86, lafabricaciudadcultural@infovia.com.ar - www.impalafabrica.com.ar

ESTALLÓ EL VERANO El Área Letras del Festival Verano Porteño (30/1 al 14/3) que funciona en el Centro Cultural Konex (Sarmiento 3131) ha programado todos los viernes a las 19.30 y los sábados y domingos a las 20 lecturas de escritores éditos e inéditos (que dialogarán con la audiencia). También habrá (los mismos días y horarios) performances literarias y poesía en escena. Todos los sábados a las 18 se realizarán experiencias de escritura con producción *in situ* guiándola por diferentes escritores y talleristas. A partir de las 18 habrá todos los domingos una feria de editoriales y revistas independientes, y podrán verse instalaciones poéticas a cargo de los colectivos de arte Oligatega Numeric, Suscripción y Vórtice. Con dirección general de Gabriela Bejerman y coordinación de Martín Alomar y Germán Garrido, las actividades están módicamente aranceladas: $ 2 el pase diario y $ 5 el pase semanal. Las actividades confirmadas para esta semana son: **Domingo 8, a las 18**: Feria de editoriales y publicaciones; **a las 20**: Performance de Ezequiel Romero. **Viernes 13, a las 20**: Presentación de las revistas *Peces en el pelo* y *Te usamos la pileta*. **Sábado 14, a las 18**: Escritura colectiva (abierta al público) guiada por el grupo Zapatos Rojos; **a las 20**: Lecturas de Ezequiel Alemian, Andi Nachon y Violeta Kesselman. Desde el 11 hasta el 29/2 se desarrollará la instalación del grupo Suscripción.

SIN LINYERA La Secretaría de Cultura de la Presidencia Nación y la Universidad Nacional de Córdoba editarán en español la reconocida publicación francesa *Diógenes*, revista internacional editada trimestralmente por Presses Universitaires que cuenta con el auspicio del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas y el apoyo de la Unesco. *Diogène* está dirigida por Maurice Aymard y el primer número en castellano aparecerá en la Argentina el próximo mes de abril.



Enamorado

POR GUILLERMO PIRO

Lo siento, no puedo escribir sobre Julio Cortázar. ¿Por qué? Supongo que porque creo en la sentencia barthesiana: de que no se puede hablar de lo que se ama. ¿Por qué? Porque creo, y porque para hablar haría falta empezar desde el principio, y no hay principio. Mentira. Debe haberlo. No sé cómo empezó todo, pero sí cuándo. ¿Cuándo? En el '78, cuando leer un libro de Cortázar era en cierto modo ejercer al máximo un don, no el don de la lengua, o no solamente el don de la lengua, sino el don de sentirse libre, de portar con uno un libro de alguien mal visto, de un demonio que a la distancia parece bastante inofensivo, pero que en ese momento no lo era. ¿Y qué libro era ése? *Rayuela*. Como Don Quijote con el Amadís de Gaula, llegué a convertirme en un caso clínico por culpa de esa novela. Llegué a aprenderme capítulos de memoria (hay testigos), y todavía no conseguí olvidarlos. ¿Y después? Los cuentos, de los que apenas, a veces, puedo recordar una línea. Sus cuentos, que siempre han sido lo más cortazariano de la producción cortazariana, nunca me movieron un pelo. O tal vez alguno. *Rayuela* misma, ahora, significa poco, salvo por esa plaza eterna que tiene reservada en mi cabeza, en mi memoria sentimental. Todo eso está muerto, más muerto que la carne fría. Pero quedan otras cosas: poemas y textos menores, misceláneas perdidas, de los que apenas recuerdo el título. Son textos que afloran como posibles soluciones cada vez que escribo, como atajos y coartadas a la hora cerrar ciertas frases (Cortázar era un maestro en los anhelados "golpes de conejo" de los que Borges es especialista y de los que todos los demás somos aprendices). ¿Por ejemplo? No, no quiero dar ejemplos. Sí, voy a darlos. No sé cuántas veces escribí, después de una enumeración cualquiera: "cosas así, siempre tan tristes". El uso recurrente del "para dar un ejemplo perfumado", que Cortázar desenfundó en la mitad de "Me caigo y me levanto", una pieza brevísima que muchos recuerdan recitada por su propia voz. Aquí mismo, ahora, estoy recurriendo a él, lo estoy llamando todo el tiempo.

Lo que trato de decir es que no puedo hablar de él, porque para mí es idéntico a hablar de mí mismo. Sepan disculpar, pero no puedo. Lo que puedo decir es demasiado poco. Le debo mucho más de lo que le debo a tanta gente –y debo mucho. Bien, pero entonces, ¿qué queda? ¿qué se salva? *La vuelta al día en 80 mundos*, *Ultimo round*, *Pameos y meopas*, no mucho más, pero demasiado si se entiende que convivo con ellos desde hace 25 años. Lo que quiero decir es que ningún otro autor resistió tanto, sobrepasó todas las edades, todos los conjuros y todas las pruebas. Y sin embargo él queda. Y no sólo él. Quedan también todos aquellos que él me hizo conocer. Son nombres que desde entonces menciono hasta dos veces por día, pero con los que me topé por primera vez en *La vuelta al día...*: Raymond Roussel, Marcel Duchamp –para dar sólo los ejemplos más perfumados.

Es sorprendente. Cortázar me hizo comprender que Julio Verne, a quien me había saltado en el momento apropiado, era un autor que merecía la pena ser visitado. Los autores, incluso los mejores, tienen la vida de los perros: nos acompañan durante un período determinado de la vida; después su presencia se apaga, o mejor se diluye, se disipa, los olvidamos. Recordamos haberlos leído, pero no podemos dar cuenta de qué hicieron por nosotros, su presencia en la memoria no es mensurable en términos mnemotécnicos, no recordamos nada. Viajé a París sólo para verlo. No lo vi. Emprendí una cruzada que nadie me había ordenado que emprendiera, fui más cortazariano que nadie, milité por él, llevé su voz, transmití su legado. No lo acompañé a ningún lado, y sin embargo fui su Sancho. Lo siento, pero no puedo escribir sobre Julio Cortázar.

Punk

POR CLAUDIO ZEIGER

Varias veces durante estos años me prometí una relectura total de la obra de Cortázar. Empezaría por *Rayuela* como una especie de muro divisorio (más de París que de Berlín), el lado de acá y el lado de allá. Seguiría con los cuentos más clásicos –desde *Bestiario* a *Las armas secretas*– y luego saltaría de las misceláneas de *Ultimo round* a textos políticos, a *Teoría del túnel*, su ensayo sobre las vanguardias. En fin: leería todo lo posible, saldaría cuentas. En rigor, nunca lo releí todo como tampoco releí entero a mi otro gran deslumbramiento juvenil: Juan Carlos Onetti. Hice, finalmente, lo que razonablemente hacemos todos: intentar volver a los lugares en los que fuimos felices, en los que nos sentimos colmados, desesperados pero encendidos, vivos.

Entonces, hablando de Cortázar, volví a *Las armas secretas* (quizás, integralmente, el mejor libro de cuentos de la literatura argentina), a "El otro cielo", "Casa Tomada", "Circe", "Carta a una señorita en París", "La señorita Cora", "La autopista del sur", parcialmente volví a *Rayuela* y *62 Modelo para armar*, a cuentos gloriosos de la última etapa como "La escuela de noche" o "Usted se tendió a tu lado". No necesitaba ya alimentar ese afán totalizador, que suele ser más bien una fantasía de descubrir algo nuevo del Todo de un escritor cuando en verdad conocemos más por la pausada suma de las partes.

A pesar de mi educación sentimental psicobolche y a una marca iniciática nada desdeñable (fui al Mariano Acosta, el colegio de Cortázar, el del cuento de la escuela de noche), nunca me engancharon especialmente los derroteros militantes pro Cuba y Nicaragua de Cortázar y los debates de allí derivados. Desde que empecé a leerlo (antes de cualquier forma de militancia) fue más bien una experiencia literaria intensa, casi me animaría a decir que en mi vida leer a Cortázar fue la primera experiencia estética.

Cortázar me sirve de antídoto cuando al escribir mis propias ficciones noto que tiendo a ponerme excesivamente racional o sociológico. Su literatura, además de abrir puertas a fantasías literarias que casi nunca me permití (la literatura fantástica, concretamente), tiene una enorme, demoledora sensualidad, sensualidad de la palabra, terciopelo de las frases espiraladas (releer ya mismo "Las babas del diablo"), la pátina de una escritura melancólica, lenta, sepia, de jazz y tango, esfumada. Lamentablemente, ese estilo generó como efecto no deseado mucha mala literatura "cortazariana". En mi caso, si quedé a salvo de ese mal fue, primero, por la época, por no haber sido un escritor de los sesenta y los setenta (cuando se extendió el cortazarismo), y segundo gracias al otro escritor que llevo en el código genético, el ya mencionado –gótico, dark y depresivo– Onetti. Onetti pasado por Cortázar atempera la acidez. Cortázar pasado por Onetti atempera el dulzor.

Se exageró mucho con Cortázar, en varias direcciones. Tanto desde la apropiación sentimental de parte de muchos lectores que en cierto modo erosionaron el espesor de su literatura, hasta la excesivamente dura revisión anti-cortazariana emprendida por algunos críticos y escritores durante los años noventa. Claro que cuando uno trata de ser menos afectivo o emocional con sus libros, la dificultad vuelve a surgir. Siempre hay un resto por el que se escurren la pasión y el afecto. Cortázar no es sólo literatura. Siempre hubo y hay algo más con él. Quizás, en el futuro ya insinuado donde preponderen los lectores europeos de su obra a los lectores argentinos (aunque por el momento es indudable que Cortázar sigue siendo una lectura de pasaje juvenil) eso no suceda o suceda de otra manera.

"Cortázar y yo" como consigna demuestra que todavía estamos los dos –y todos nosotros–, en una misma constelación de sueños adolescentes, jazz, misterios de París, parques y niños jugando a las estatuas. Cortázar, en gran medida, fue un capítulo de nuestro *punk*: la mezcla de la eterna juventud (Cortázar como el hombre que no envejecía) y la tragicidad de ser jóvenes románticos en tiempos decididamente no románticos. Como en "Las babas del diablo", como en "la señorita Cora", como en "El otro cielo", y como en los entretelones de ciertas revoluciones políticas y estéticas.

Modelo para armar

Progresivamente, Cortázar abandona la imagen de artista puro para adoptar la piel del intelectual comprometido en los debates de su tiempo. De esa mutación dan cuenta las polémicas en las que Cortázar intervino a lo largo de su vida, algunas de las cuales se recogen en esta síntesis.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Al menos cuatro fueron las polémicas en las que Cortázar se vio envuelto. Siempre contra su voluntad porque, según decía, a él no le gustaban las polémicas (y daba un argumento etimológico: "polémica" viene de *polemos* que significa "guerra"). Con todo, y vistas en conjunto, las polémicas tienen un sabor entre amargo e inquietante, cuando no es la sorpresa la que domina: ¿esta clase de cosas se discutían con tanto fervor?, podría preguntarse alguien –con un dejo de nostalgia incluso– luego de contemplar el terreno yermo de las discusiones actuales. Lo seguro es que en cada una se ve al campo político metiéndose en el campo intelectual y –por momentos– devorándolo.

Hacia fines de los 60, Cortázar discute con el escritor peruano José María Arguedas a propósito del mejor modo de retratar paisajes, regiones y habitantes. Para Arguedas había que convivir con la propia tierra para lograrlo; Cortázar –completamente argentinizado en París–, en cambio, afirma que "el telurismo me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor de zona, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas".

En ese ir y venir de argumentos, Arguedas publica un adelanto del primer capítulo de su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en el que separa tajantemente las aguas de la intelectualidad entre indigenistas y europeístas. Del lado de Arguedas quedan Rulfo, Onetti y Guimaraes Rosa; Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Lezama Lima y Cortázar juegan para el otro equipo, mientras García Márquez alterna. "Todos somos provincianos, don Julio. Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional", le espeta Arguedas.

Literatura y política

Dada la seriedad y el esfuerzo que se vislumbra en su extensa respuesta, la polémica que Cortázar mantuvo con el escritor colombiano Oscar Collazos –polémica número 2– parece ser de las que se tomó en serio. En un artículo que publicó la revista uruguaya *Marcha* en 1969, Collazos había atacado el distanciamiento que se operaba entre algunas novelas latinoamericanas de los escritores del *boom* (había palos también para Vargas Llosa, pero con Cortázar fue especialmente furibundo) y "la realidad". En concreto, "el desprecio de toda referencia concreta a partir de la cual se inicia la gestación del producto literario". Collazos también dice –entre muchas cosas– que la por entonces recientemente editada novela *62, modelo para armar* es un intento de dar como válida "esta dicotomía, esta escisión del ser político y del ser literario", en definitiva, una excesiva estetización de lo real. Collazos ponía en entredicho el excesivo vanguardismo de la obra cortazariana. A la hora de la respuesta, en un artículo sugestivamente titulado "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar" (también publicado en *Marcha*), Cortázar se defiende indicando que "Collazos insiste en tomar por un `divorcio con la realidad' lo que en escritores como el que habla es precisamente la búsqueda de una fusión más profunda del verbo con todas sus posibles correlaciones"; y explica que la función del escritor como crítico es distinta y no debe ser confundida con el problema de la creación en sí. Y más adelante: "¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y ricas". En la siguiente intervención de Collazos ("Contrarrespuesta para armar"), el colombiano –tal vez emocionado– se va a baraja, arría bandera, calla y otorga, todo junto, mientras no se cansa de llamarlo "compañero Julio".

¿Tres?

Con Osvaldo Bayer, Cortázar no tuvo exactamente una polémica pública. Pero según parece (al menos así lo cuenta el autor de *La Patagonia rebelde* en el filme de Eduardo Montes Bradley titulado *Cortázar: apuntes para un documental*) Bayer le exigió a Cortázar una actitud ante la dictadura que el autor de *Rayuela* no pudo satisfacer. En un momento, cuando en Buenos Aires se iba a dar el traspaso del mando de Videla a Viola (1980/1981), Bayer le propone a Cortázar encabezar un charter de intelectuales en vuelo sorpresivo a Argentina y Cortázar se excusó –dice Bayer– porque andaba muy enamorado de Carol Dunlop, su última mujer, y además temía que le metieran un balazo en la cabeza.

Muy lilianamente

Cortázar también polemizó con Liliana Heker. O algo así. Porque en realidad fue Heker quien recogió el guante de una ponencia del año 1978 –en la que Cortázar se despachó a gusto sobre el ser de los exiliados argentinos– y le contestó en duros términos. Cortázar luego escribe una "Carta a una escritora argentina", en la que ciertamente no parece haber tomado muy en serio los argumentos de Heker. Pero que mejor lo cuente la autora de *Diálogos sobre la vida y la muerte* –única escritora que quiso brindar testimonio sobre el asunto a *Radarlibros*: "En ese escrito que levanta la revista colombiana *Eco*, que sin duda Cortázar pensó para los exiliados, había algo valorable: Cortázar sostenía que el exilio no debía ser un disvalor sino todo lo contrario, debía convertirse en un hecho positivo. Cosa con la que yo coincidía, y lo señalé. Lo que cuestionaba es que, por un lado, Cortázar se llamara a sí mismo un exiliado político cuando él no lo había sido (se fue en 1951). Aunque lo defendiéramos de cierta izquierda que se quejaba de que él vivía en París, no me parecía que Cortázar debía transformar ese vivir en París –material insoslayable para el desarrollo de su literatura– en un hecho político. El problema es que además desde París decretaba que la literatura en Argentina estaba aniquilada. Y él no podía decir eso por el solo hecho de que allá recibía menos obras de escritores argentinos. Yo decía: primero, que no había posibilidad de mandarlas a Francia, y otra, que tal vez para los jóvenes escritores los referentes eran otros, y no Cortázar, que ya era más bien un escritor sagrado. Otro punto que yo le cuestionaba es que postulara al exilio como una *praxis*, y yo creía que el exilio era una fatalidad, no una praxis revolucionaria, no algo que se pudiera planificar. Si uno se va, bueno, algo tiene que hacer con ese exilio, pero no se puede recomendar a quienes trabajaban como podían contra la dictadura, intelectuales o no, que se fueran. Cortázar veía nada más que a los escritores exiliados y no veía lo que estaba pasando acá, y juzgó en bloque: 'la literatura argentina está ocurriendo en el exilio' y `en la Argentina la literatura está aniquilada'. Fue un error que incluso Cortázar luego reconoció".

¿Cómo recuerda a Cortázar, 20 años después de su muerte?

–Cortázar, tengo que decirlo, era un escritor al que admiré muchísimo, al que conocía, con el que nos carteábamos. Tengo cartas hermosísimas de él; y para mí fue uno de los maestros, un tipo querible, y eso es inalterable para mí. Y es que la polémica es una confrontación de ideas, que no puede hacerse con enemigos. Uno no puede polemizar con Videla, digamos, no hay polémica posible, es un asesino y no se pueden confrontar ideas. En cambio, con un escritor con el que se comparten muchas cosas, en una contingencia particular se puede polemizar. Me pareció que en el contexto de la dictadura era un momento oportuno, y que la polémica tuvo sentido.

En un reciente artículo de la revista *Punto de vista*, Alberto Giordano sostiene que Cortázar en realidad se negaba a polemizar en serio, porque estaba más bien ocupado "en la celebración narcisista de su figura de escritor comprometido".

–Es un poco duro, ¿no? Cortázar, como todo el mundo, pero de un modo más evidente, buscaba mucho que lo quisieran. Y a veces utilizaba un lenguaje que sabía que iba a causar simpatía; yo también creo que Cortázar no quería saber nada de polémicas. La que habló de polémicas fui yo. En su carta Cortázar se dirige a una joven simpática, y un poco tarada, pero que no era yo, nunca cita mis palabras. Dice "Liliana, en el fondo estamos de acuerdo", pero no era cierto, no estábamos de acuerdo. Me trata con cierta benevolencia, pero al mismo tiempo yo siento que no discute ninguno de los conceptos que yo había pensado. En el momento para mí fue terriblemente irritativo, te aviso que caminaba por las paredes, y en mi respuesta se nota ese enojo. Pero, a la distancia, ya lo cuento como una anécdota.

EL EXTRANJERO

JUNG
Deirdre Bair

Little Brown
Nueva York, 2003
900 págs.

Muchas veces ha sido dicho, por aquellos cuya imaginación es más frondosa que su memoria, que la decisión del psicoanalista Carl Gustav Jung fue dictada por el destino de Alemania. Hasta ahora, la versión aceptada era la siguiente: el primer psicoanalista ario y cristiano que había sido ganado por Sigmund Freud para su escuela se divorció de ella por los peores motivos. Jung habría rechazado el carácter sexual de la libido y lo había reemplazado en su teoría, que a veces se llama psicología analítica, por conceptos oscuros, profundos, arquetípicos, fascistas en suma. La pulsión que habría movido a Jung era, en suma, la de un antisemitismo filonazi.

Una nueva biografía de Jung, alimentada por documentos inéditos, viene a cambiar, acaso para siempre, esta versión muy conveniente para los freudianos. Deirdre Bair, antes biógrafa de Samuel Beckett y Simone de Beauvoir, publicó un *Jung* de unas 900 páginas. Los documentos que consultó son de una fuente inesperada, aunque segura: los servicios secretos norteamericanos, que, a diferencia de los argentinos, periódicamente desclasifican hasta sus textos más escabrosos y confidenciales. Si la imagen que surge beneficia radicalmente a Jung deberán decidirlo los historiadores, pero en todo caso es radicalmente diferente, y contradictoria, con la recibida. En contra de las teorías y las maledicencias que hacían del suizo alemán Jung un camarada de ruta del canciller Adolf Hitler, los documentos revelan que era el agente 488 de los gobiernos norteamericanos de los demócratas Franklin Delano Roosevelt y Harry Truman.

El psiquiatra Jung fue, además, muy serio en su trabajo, y muy exacto en sus informaciones. Advirtió a sus superiores que Hitler se ocultaba en un bunker en 1945, y describió su ubicación y características. Inclusive, ofreció un perfil muy preciso y forense de los rasgos psicopáticos de Hitler, y anticipó su suicidio. Al general de las tropas aliadas –y después dos veces presidente norteamericano– Dwight Eisenhower le explicó cómo debía ser la propaganda impresa que los aviones debían arrojar desde los cielos libres al suelo nazi. Cómo convenía apelar al honor, a la virilidad, al amor por la verdad del pueblo alemán antes que denunciar a las autoridades del Tercer Reich.

Los rasgos exactos de la participación de Jung en los servicios secretos dirigidos por Allen Dulles pertenecen a la historia, rica en peripecias, de la Segunda Guerra Mundial y sus redes subterráneas de resistencia. El mismo carácter ario y protestante de Jung lo ayudó a obtener las informaciones que precisaba el frente de las democracias para su victoria final sobre el nazifascismo. Pero desde el punto de vista de la historia de las ideas y de la historia intelectual, los descubrimientos de la biografía de Bair son sin duda más ricos en consecuencias. Ya no es posible rechazar en su totalidad la obra escrita de Jung con el argumento a priori de que era un nazi. Una prohibición que la izquierda respetó casi siempre. La sospecha fatal sobre el vicio que los afectaba desde su concepción ha perecido.

SERGIO DI NUCCI

PÁGINA DEL *CUADERNO DE BITÁCORA DE RAYUELA*, EDITADO POR ANA MARÍA BARRENECHEA.

117

Creo que esto debe llamarse RAYUELA

(Mandala es pedante). Marelle Hopscotch Coxcojilla

(Webster's)

ENTREVISTA

Instrucciones para recordar a Cortázar

Editor y amigo personal de Julio Cortázar, Francisco Porrúa es un testigo privilegiado de cómo escribía Cortázar y cómo su musa le señalaba tanto un estilo como una forma de vida.

POR RODRIGO FRESÁN (DESDE BARCELONA)

Francisco "Paco" Porrúa pide no someterse a una entrevista sobre Julio Cortázar, pero no se niega a conversar sobre Julio Cortázar. La diferencia es tenue, pero atendible: Porrúa –legendario editor del autor de *Rayuela* y del autor de *Cien años de soledad*, creador de la editorial Minotauro, traductor de Tolkien y Ballard y Bradbury– lleva ya varios meses, desde que fue homenajeado en la pasada Feria del Libro de Guadalajara, respondiendo a demasiadas preguntas sobre lo que él hizo a la hora de enfrentarse a dos de los manuscritos más trascendentes de la literatura latinoamericana. Y Porrúa se niega a hacer comparaciones o a evocar intensidades a la hora de medir y pesar el *magnum opus* de Cortázar y el de García Márquez: "Nunca me gustó la idea de la literatura comparada a la hora de aplicarla al oficio de editor. Supongo que estos sistemas funcionan a la hora de la academia; pero yo siempre entendí a los escritores y a las obras como sistemas autónomos". Lo cierto es que, hoy, Porrúa prefiere imaginarse más como traductor que como editor y –con modestia que no descarta esa forma tan cortazariana de un supuesto azar que, en realidad, apenas esconde el orgullo de haber sido testigo privilegiado de lo inevitable– no puede sino restarse importancia y ubicarse sin dudarlo dentro de los límites del simple *medium*, del que estuvo allí porque, probablemente, eran esos libros lo que querían que allí estuviera él. "*Rayuela* era y es un buen libro y eso es todo lo que a mí me correspondía y me sigue correspondiendo afirmar como su editor. Ése es mi trabajo", sentencia.

El vigésimo aniversario de la muerte del escritor volverá a llevar a Porrúa, en unos pocos días, de regreso a esa ciudad mexicana –invitado por la Cátedra Julio Cortázar– para invocar la figura de un escritor acerca del que no le gusta responder preguntas pero sí contar respuestas.

uno

En una entrevista concedida a *The Paris Review* en 1983, Cortázar explica que corrige muy poco cuando escribe: "Esto es consecuencia de que las cosas ya han sido elaboradas en mi interior. Cuando veo primeras versiones de algunos amigos escritores, en las que todo está corregido, todo cambiado, todo movido, y hay flechas por todas partes... no, no, no. Mis manuscritos están muy limpios". Porrúa corrobora la versión: "Los originales de Cortázar eran de una limpieza casi preocupante. Era algo que casi intimidaba. Alguna vez lo vi en acción, a la hora de escribir una carta; pero nada me hizo pensar que su actitud sería diferente a la hora de las ficciones: inmenso como era, con esas manos, sentado frente a su máquina de escribir que de pronto parecía casi una miniatura, un modelo a escala. Cortázar golpeaba las teclas con fuerza, como si diera martillazos. En realidad, era como si la máquina fuera él: arrancaba con la primera línea y no paraba hasta el final. No dudaba, no corregía, no hacía un alto para pensar en la siguiente palabra. Las letras le salían de los dedos. Te daba la impresión... la certeza de que todo lo que Cortázar escribía lo escribía para siempre".

dos

Porrúa se acuerda de que en el depósito de la Editorial Sudamericana quedaban unos dos mil ejemplares de *Bestiario* que no tenían salida. Su venta estaba paralizada. Se habrían vendido unas mil copias, y casi nadie sabía nada de este autor: "Había otro libro de él, editado en México, *Final de juego*... Y si caminabas por las librerías de la calle Corrientes y hablabas con los vendedores te dabas cuenta de que algunos de ellos siempre tenían algún ejemplar a mano de *Bestiario* y lo recomendaban con entusiasmo. Cortázar ya era un autor de culto, pero era un culto pequeño. Y estaba claro que era un escritor. Así que un día me llegó el manuscrito de *Las armas secretas* y no tuve muchas dudas; pero no lo considero un mérito mío: Cortázar ya era Cortázar, más allá de que los lectores todavía no supieran quién era Cortázar. Por suerte, por justicia, la situación no demoró mucho en cambiar".

tres

A la hora de recordar a Cortázar, Porrúa habla menos de la literatura y más de los principios secretos que regían la literatura de Cortázar; de las no-ficciones detrás de sus ficciones que, en ocasiones, le parecen a Porrúa mucho más fantásticas que sus cuentos fantásticos: "Con Cortázar pasaban cosas raras todo el tiempo. Supuestas casualidades y manifestaciones del azar que él no consideraba para nada como simples coincidencias. Él mismo alguna vez las comentó; como cuando escribió ese epílogo, `Botella al mar', al cuento `Queremos tanto a Glenda'. Todo el tiempo le pasaban cosas así: la realidad acababa convirtiéndose en eco de sus cuentos. Una vez, me dijo, recibió una carta de un tal John Howell que le comentaba, casi aterrorizado, que a él le había sucedido exactamente lo mismo que lo que le sucede al John Howell de `Instrucciones para John Howell': lo habían hecho subir al escenario en medio de una obra de teatro y después... Cortázar se refería a estos acontecimientos con el nombre de *Figuras*. Aseguraba que absolutamente todo respondía a formas, a figuras que se podían leer como si se trataran de cuentos o de novelas y que, si se conseguía decodificarlas, permitían adivinar el futuro de la trama de nuestra vida e, incluso, lo que sucedía en los bordes de esa trama. El modo en que nuestra figura intersectaba con las figuras de otras personas. Y lo curioso es que, si tenías una relación más o menos cercana con Cortázar, estas rarezas comenzaban a ocurrirte a vos. A mí me ocurrieron varias. Me acuerdo, por ejemplo, de estar escribiendo el texto para la contratapa de *Historias de cronopios y de famas* y de no poder sacarme de la cabeza la imagen de una habitación llena de piolines que iban de pared a pared, cruzándose. Recuerdo que entonces llamé a Cortázar y se lo comenté y que se rió en el teléfono con esa risa inconfundiblemente suya y me dijo: `Guardá esa idea para la contratapa de mi próximo libro'. Y meses después, leyendo *Rayuela*, me di cuenta de lo que quería decirme: ahí estaba esa habitación surcada por piolines en un capítulo que, me explicó Cortázar, era el que estaba escribiendo él justo cuando yo lo llamé por teléfono para hablarle de mi habitación con piolines".

cuatro

¿Cómo era Cortázar en la intimidad? ¿Y por qué esa necesidad casi refleja de conocer las rutinas de hombres que trabajan sentados? Le cuento a Porrúa que una vez vi a Cortázar caminando por Buenos Aires –durante ese último viaje en que Alfonsín no lo recibió–, que me acerqué a él y que, como Cortázar conocía a mis padres, le dije: "Seguro que usted no se acuerda de mí pero yo soy...". Cortázar me interrumpió y me dijo: "Me acuerdo perfectamente, por lo que no hace falta que digas nada más". Y me sonrió y siguió caminando. Y yo no nunca supe si había sido despreciado o privilegiado destinatario de un cortazarismo. Porrúa también sonríe: "Sí, se la pasaba haciendo y diciendo cosas así. Todo era un juego para él. Y la literatura no era más que una de sus partes. Su percepción de la realidad se entiende claramente en libros como *Ultimo round* o *La vuelta al día en ochenta mundos* o en las `instrucciones' de *Cronopios y famas*. En lo personal también era un poco así. Digamos que oscilaba, podía ser muy tranquilo y silencioso para –un minuto después– tener arranques muy sentimentales, de un afecto muy profundo. Era un hombre que estaba con vos pero, al mismo tiempo, estaba en muchas otras partes. Una vez me dijo algo que me emocionó mucho y que, creo, después repitió por escrito en una de las cartas que me envió. Estábamos conversando de cualquier cosa, se hizo uno de esos silencios raros, y él lo rompió diciendo: `Todo lo que no ha sido dicho está dicho para siempre'. Después se puso de pie, vino hasta donde yo estaba, y me abrazó".